

Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario

Contributions of Jorge Sanjinés to the revolutionary cinema

Oscar Andrés Pardo Vélez
Universidad de Antioquia, Colombia
oscar.pardo@udea.edu.co

Resumen:

El cine revolucionario no ha sido un planteamiento nuevo en la historia de este arte, pues desde sus primeros años hasta nuestros días, ha sido utilizado como herramienta de lucha. Entre muchos artistas que se han adherido a procesos revolucionarios, ha existido la preocupación por la relación entre la forma y el contenido en el arte revolucionario, discusión que también se trasladará al cine. El cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien desarrolló una propuesta de cine revolucionario, plantea que la forma no puede traicionar ideológicamente el contenido, razón por la cual realizó una importante experimentación formal en búsqueda de encontrar esa correspondencia ideológico-política entre la forma de sus películas y el contenido de las mismas. En este artículo analizaremos algunas películas de Sanjinés, en diálogo con sus planteamientos teóricos, para dar respuesta a la pregunta ¿cuáles son los aportes y la relación entre forma y contenido que Jorge Sanjinés propuso para la construcción de un cine revolucionario?

Abstract:

Revolutionary cinema hasn't been new in the history of the 7th art, since its early years until today, it has been used as a fighting tool. Between many artists that had been adhered to revolutionary processes, there has been the concern about form and content relation in the revolutionary art, this discussion would be present in cinema too. The Bolivian filmmaker Jorge Sanginés, who developed an approach to the revolutionary cinema, said that the form can't ideologically betray the content, this is why he made an important formal experimentation in the search to find that ideological-political reciprocation between the form of his movies and the content of them. In this article we will analyze some Sanjinés movies, dialogue with his theoretical approaches, in order to answer the question: which are the contributions and the relation between form and content that Jorge Sanjinés proposed to the construction of a revolutionary cinema?

Palabras clave:

Jorge Sanjinés; cine revolucionario; forma; contenido; cine latinoamericano; revolución.

Keywords:

Jorge Sanjinés; Revolutionary Cinema; Form; Content; Latin American Cinema; Revolution.

1. Introducción

A finales de los años 60 y durante la década del 70, en el cine latinoamericano se da un auge de importantes realizadores que decidieron imprimir en su obra cinematográfica un compromiso con las problemáticas sociales y populares de su época, y especialmente de los trabajadores del campo y la ciudad. Algunos cineastas que destacaron en aquella época son Glauber Rocha (Brasil), Fernando Birri (Argentina), Jorge Sanjinés (Bolivia), Marta Rodríguez (Colombia), Santiago Álvarez (Cuba), Patricio Guzmán (Chile), entre otros. Este artículo realizará un acercamiento a la obra de Jorge Sanjinés y su propuesta de cine revolucionario.

El cine revolucionario no es un planteamiento nuevo, algunos de los padres de la narrativa cinematográfica y del montaje, crearon importantes obras en función y al servicio de la Revolución Rusa, donde los personajes de sus principales películas son las masas trabajadoras que lucharon contra la clase feudal y contra la burguesía. Era un cine que en su momento se enmarcó y sirvió a “la más poderosa y notable tarea de construcción en el mundo actual: la labor de construir la primera sociedad y estado socialista de la historia” (Eisenstein, 1935, p. 125).

Jorge Sanjinés es reconocido por su obra cinematográfica que aborda la problemática indígena andina, la cual en sus primeras películas será trabajada desde una perspectiva revolucionaria militante. Nació en 1936 en la ciudad de La Paz. Realizó estudios de filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés, y entre 1958-1959 realiza estudios cinematográficos en la Universidad Católica de Chile.

Un hecho de gran importancia para su definición política, fue la Revolución de 1952 en Bolivia, pues

en ese ambiente de luchas, en esos años de euforia popular, de movilizaciones masivas en los que los cineastas ven actuar y protagonizar la historia al verdadero pueblo, creemos que nace y se forja el cine social de Bolivia, que más tarde habría de dar lugar al cine militante boliviano. (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 36)

En la década del 60, Jorge Sanjinés participa en la fundación de la primera Escuela Fílmica Boliviana, allí ejerce como catedrático junto a Oscar Soria. También participa en la organización del Cine Club Boliviano, primera institución de debate cinematográfico en el país, que luego impulsa el Primer Festival Fílmico

Boliviano en la Universidad Mayor de San Andrés. En medio de esto Sanjinés y Oscar Soria realizan el cortometraje *Revolución* (1963), y van conformando un colectivo de trabajo que luego tomará el nombre de Grupo Ukamau. En este grupo trabajaron realizadores como Ricardo Rada y Antonio Eguino, actores como Vicente Veneros y Benedicta Mendoza, entre otros artistas. Junto al Grupo Ukamau, Sanjinés realizó sus más importantes películas del cine revolucionario.

La Revolución de 1952 se verá frustrada años después, según Sanjinés por “las limitaciones de la pequeña burguesía dirigente” y la presión del imperialismo yanqui a través de medidas económicas contra el gobierno (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 36.). Sanjinés será despedido de la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), respuesta del gobierno frente al contenido de sus obras. Así entonces, Sanjinés deja de trabajar con el gobierno y pasa al combate contra éste, contra las clases sociales en el poder y el imperialismo yanqui, contexto en el cual iniciará el desarrollo de su obra cinematográfica revolucionaria y militante.

Los largometrajes realizados por Jorge Sanjinés son: *Así es* (Ukamau, 1966), *Sangre de cóndor* (Yawar Mallku, 1969), *El coraje del pueblo* (1971), *El enemigo principal* (Jatum auka, 1973), *¡Fuera de aquí!* (1977), *Las banderas del amanecer* (1983), *La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy, Guerrillera de la Patria Grande* (2016).

En 1972, Sanjinés sostenía que la tarea más importante que podía plantearse un cine revolucionario era “contribuir por el conocimiento liberador a la formación de una conciencia revolucionaria” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 18). Luego en 1979 plantea una definición más amplia como “cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 38).

En Sanjinés observamos la preocupación por la relación entre el contenido y la forma de sus películas, para el cineasta boliviano era fundamental “encontrar formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 22). Esta preocupación lo llevará a una experimentación formal guiada por una intención política, donde algunos

componentes formales de sus películas se transformarán buscando un cine más efectivo como arma de combate, de campesinos indígenas contra la explotación y la opresión a que son sometidos. Por ello realiza el llamado a “abandonar la complacencia estetizante, [y] los juegos inocuos de las búsquedas formalistas tendientes a lograr la originalidad por la originalidad.” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 46)

Este artículo indaga sobre la identidad ideológico-política que, según Sanjinés, debe existir en el cine revolucionario, para ello buscaremos identificar los contenidos revolucionarios y los planteamientos formales en algunas de sus películas. Luego procederemos a problematizar la relación contenido-forma para dar respuesta a la pregunta: ¿Cuáles son los aportes y la relación entre forma y contenido que Jorge Sanjinés propuso para la construcción de un cine revolucionario?

2. Arte y revolución

Durante la década del 60 y 70, Sanjinés se concebía como parte y al servicio de la revolución socialista (*Ibíd.*, p. 32), acogía planteamientos básicos del marxismo y se proponía aportar con su cine a una revolución determinada por la lucha entre los obreros, campesinos y demás sectores del pueblo trabajador, contra la burguesía y los terratenientes que, aliados con la burguesía imperialista, someten a las clases trabajadoras a una dura explotación y una vida de miseria. Asumió la revolución social desde la teoría marxista, como proceso de transformación material e ideológica de toda la sociedad, que implica un cambio estructural de la economía, la política y la cultural, y que sólo puede ser realizado cuando las clases explotadas derrocan violentamente el poder de las clases explotadoras.

Entre quienes han acogido las ideas del marxismo ha existido una importante preocupación por el arte y su relación con la revolución. José Carlos Mariátegui plantea que en el mundo contemporáneo existen dos grandes fuerzas en pugna: la decadencia de la burguesía y la revolución del proletariado. Plantea que el arte no escapa de estas fuerzas y lo que existe en el mundo es arte de la decadencia o arte revolucionario. Sostiene que no pueden ser consideradas revolucionarias aquellas obras que simplemente generan una forma nueva, y mucho menos una propuesta estética que se limita a novedades técnicas:

Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales. (Mariátegui, 1926, p. 18)

En esta misma línea, Lenin sostiene que en una sociedad de clases sociales la libertad del arte no existe en realidad, y lo que existe es arte al servicio de una clase social o de otra, pues “la libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz no es sino la dependencia embozada de la bolsa de oro, del soborno, y del sustento material” (Lenin, 1905, p. 98). El arte revolucionario implica del artista un trabajo “para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada con la burguesía, una literatura realmente libre y abiertamente vincula con el proletariado”. (Lenin, 1905, p. 98)

El mismo Jorge Sanjinés describe esa contradicción ideológica, y plantea que el hambre y la miseria de los trabajadores sacuden la conciencia de algunos artistas y los llevan a definir sus objetivos “necesariamente ligados al interés de las mayorías desposeídas.” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 14).

De lo anterior podemos observar que para el marxismo arte y lucha de clases son inseparables. Todo arte es político, y todo artista está expresando una posición y asumiendo una actitud que favorece a unas clases sociales o a otras, quiéralo o no, sea o no consciente de ello, todo artista participa de la lucha de clases con su arte. “Si no asume que “su” arte está en vinculación con la política es porque favorece el indiscutible orden presente, eminentemente político.” (Campo, 2007, p. 4).

Desde el punto de vista del marxismo, el arte revolucionario es aquel que en el marco de la lucha de clases, toma posición y participa activamente de la lucha revolucionaria de las clases explotadas contra las clases explotadoras. Pero existe un amplio debate respecto a la forma que debe emplear ese arte revolucionario, y la preocupación de Sanjinés, por una relación ideológico-política entre contenido y forma, ha sido un asunto ya abordado y problematizado con anterioridad dentro del pensamiento marxista.

Por contenido comprendemos lo que la obra dice, por forma entendemos la organización y estructura de los diferentes componentes de la obra.

Mariátegui reivindica el nunca dejarse “monopolizar por una escuela” (Mariátegui, 1927, p. 79), además que confiere al contenido la palabra definitiva para precisar el carácter revolucionario de un artista y su arte, mientras en cuestiones de forma no acepta una única posibilidad de expresión de ideas revolucionarias. Critica la escuela del realismo por querer condenar el arte a una simple reproducción mecánica de la realidad, que no propone y que no hace uso de la fantasía y la ficción, que a su vez son productos de la realidad, para alimentar y transformar la realidad misma (Mariátegui, 1926a, pp. 22-25).

Mao Tse-tung toma posición por el realismo socialista, y sostiene que “las fórmulas dogmáticas, vacías y secas, destruyen el impulso creador; pero no sólo eso, sino que también, y en primer término, destruyen el marxismo. El “marxismo” dogmático no es marxismo sino antimarxismo.” (Tse-tung, 1942, p. 93). Y se podría interpretar la diversidad de formas para la realización de contenidos revolucionarios cuando plantea: “no nos negamos a utilizar las formas artísticas y literarias del pasado, pero en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo.” (Tse-tung, 1942, p. 75). Y finalmente plantea, que la forma en el arte revolucionario debe permitir, tanto llegar ampliamente al pueblo trabajador (popularización), como avanzar en su conciencia política y su capacidad de interpretar los diversos productos del arte (elevación).

Javier Campo (2007, pp. 8-9), cita las ideas de algunos de los realizadores del cine militante latinoamericano al respecto:

El porqué y el para qué determinó técnica, producción, lenguaje y forma. [...] Digamos que toda la búsqueda, incluso la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa. Cómo hacer para llegar a determinado tipo de público (Solanas, 1973, p. 166); [...]

En definitiva la forma se hace hermosa cuando se basa en un contenido hermoso y no se es artista revolucionario si se produce divorcio entre contenido y forma (Álvarez, 1988, p. 143); [...]

El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador (Glauber Rocha).

Aunque en el problema de la relación entre el contenido y la forma dentro del arte revolucionario existen diversas posturas, muchos de los autores y cineastas

revolucionarios intentarán no caer en ninguno de los siguientes extremos: ni realizar “consignas políticas sin ningún asidero formal (artístico)” ni limitarse a “microrevoluciones esteticistas sin relación con la realidad política.” (Campo, 2007, p. 5). A continuación analizaremos el caso del cine revolucionario de Jorge Sanjinés.

3. Análisis realizado

Esta investigación aborda las películas *Ukamau*, *Sangre de cóndor* y *El enemigo principal*. Se han seleccionado estas tres películas porque ellas permiten ver el proceso de construcción y evolución de la teoría y práctica del cine revolucionario de Jorge Sanjinés.

Para hacer el análisis se establece un diálogo entre las películas y la teoría de Sanjinés, buscando aquellos planteamientos formales que para el autor corresponden y son consecuentes ideológica y políticamente con el contenido revolucionario. Luego, se procede a la interpretación de los diferentes elementos extraídos de las películas, bregando por mantenernos en los límites de la verificación (Aumont y Marie, 1988, p. 25).

Del ejercicio de *descomponer* (Cassetti y Di Chio, 1990) las películas, analizar en detalle su contenido y su forma, compararlas entre sí y al mismo tiempo compararlas con los principales planteamientos del libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Sanjinés & Ukamau, 1979), logramos describir el proceso de desarrollo de las películas y la evolución de las mismas, sus variaciones, para identificar y explicar aquellas tesis respecto a la relación de forma y contenido que caracterizan su cine.

Se finaliza con un proceso de *recomposición* (Cassetti y Di Chio, 1990) organizando la información extraída, y a partir de un proceso de comprensión de la estructura y la dinámica, se plantea la síntesis en cuanto al contenido y la forma en las películas analizadas.

4. La búsqueda de una forma y un contenido revolucionarios

Empezamos con la película *Ukamau*. En ella se cuenta el crimen cometido por Rosendo, un comerciante mestizo, contra Sabina, una campesina indígena. Andrés, pareja de Sabina, la encuentra justo antes de morir y sólo alcanza a escuchar su última palabra: “Rosendo”. La incertidumbre de si Rosendo asesinó a su pareja perturba la mente de Andrés, se desenvuelve su drama psicológico, y en medio de una fuerte lucha interna, al final decide tomar venganza.

La película permite ver algunas contradicciones económicas y políticas que existen entre las clases sociales que se representan en el film, por ejemplo, la escena en que Rosendo paga menos de lo que debería a los campesinos por sus productos, beneficiándose de la miseria de los trabajadores del campo, en contraste con aquellas escenas donde se muestra el gran trabajo que realizan éstos para conseguir el producto de la tierra. Sin embargo, es un elemento de contexto y no el tema central de la película.

La participación de la comunidad como personaje es muy poca, sólo aparece como un actor secundario que contextualiza pero que no tiene ninguna implicación en el desenlace de la historia. Además, la venganza que realiza Andrés es individual, no se trata de justicia popular ejercida por los campesinos contra sus explotadores y opresores.

Otro tema importante es la opresión hacia la mujer, presente en varios momentos, por ejemplo, en la violación y asesinato que realiza Rosendo a Sabina, o en la escena en que Rosendo golpea a su esposa, cuando ella le reclama por llegar borracho a la casa, momento en que, al parecer, Sanjinés intenta establecer una relación con la religión católica, a través del decorado de la habitación, y especialmente con la inserción del plano de una estatuilla religiosa que pareciera observar la golpiza.

En cuanto a la forma destaca el trabajo de iluminación, aprovechando las sombras y el alto contraste para construir atmósferas y fortalecer las contradicciones y motivaciones de los personajes. Por ejemplo, Rosendo aparece por primera vez en la película entre las sombras, esperando a Sabina detrás de la puerta de la casa, lo cual sugiere que acecha a su víctima.

Con el primerísimo primer plano y el plano detalle se establecen relaciones entre dos personajes, aumentando el conflicto que existe o que se desatará entre estos, como el enfrentamiento final entre Rosendo y Andrés, donde se aumenta la carga dramática de la escena contrastando un gran plano general con una gran cantidad de planos detalle.

Destaca también la utilización del montaje simbólico, por ejemplo, en la secuencia en que Andrés recorre el comercio del pueblo y observa unas máscaras, el último plano es una de las máscaras con forma de calavera, y la escena siguiente comienza con el primer plano de Rosendo en la casa de Sabina. La yuxtaposición de ambos planos nos plantea la relación de Rosendo con la muerte.

Se podría generalizar que la tendencia en *Ukamau* es hacia una estética y una técnica cuidadas, que incluyen recursos del expresionismo, especialmente en la iluminación y la música, y también expresiones poéticas, como la secuencia en que se hace un juego formal con los desenfocos de la luz sobre el mar, para representar las contradicciones psicológicas de Andrés que pasa toda la noche tocando flauta frente al mar.

Sanjinés plantea que esta película “no podía considerarse aún un film-arma por sus propias limitaciones estructurales, por su concesión a una tendencia esteticista aún vigente, [aunque] era ya un llamado a pensar que la lucha del pueblo contra los explotadores debía realizarse en forma conscientemente violenta.” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 17).

Para Sanjinés el problema fundamental de esta película, en cuanto a la forma, fue la implementación de recursos formales que no eran comprendidos por el pueblo, alejándola de los objetivos del cine revolucionario. Argumenta que la causa de este problema es la procedencia pequeño burguesa de los realizadores, que aunque de palabra querían abordar temas sociales, en el fondo buscaban una realización individual y egoísta. En sus palabras: “nuestros objetivos profundos [...] eran los de lograr un reconocimiento de nuestras aptitudes” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 62), y de ahí que para Sanjinés, el cineasta revolucionario debe romper la pretensión de búsquedas individuales, y así convertirse en un vehículo de la expresión popular y revolucionaria del pueblo trabajador.

La segunda película, *Sangre de cóndor*, cuenta la historia de una comunidad indígena contra la intervención de un grupo de médicos gringos (Centro de

Maternidad), quienes apoyados por el intendente, realizan procesos de esterilización de las mujeres campesinas indígenas sin que ellas lo sepan. Ignacio, jefe de la comunidad indígena, investiga y descubre la causa de la esterilidad de las mujeres, y con toda la comunidad toman la decisión de atacar el Centro de Maternidad. Luego del ataque y como represalia, el intendente asesina a dos indígenas y deja gravemente herido a Ignacio, quién será llevado a la ciudad por Paulina, su pareja, buscando la ayuda de Sixto, hermano de Ignacio, para intentar salvarle la vida.

Sanjinés cuenta que la esterilización de las mujeres en América Latina fue un fenómeno real promovido por el gobierno de EE.UU. en la década del 60, a través de los Cuerpos de Paz, posteriormente expulsados del territorio, a lo cual contribuyó su película *Sangre de cóndor* (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 152).

El Estado y sus fuerzas armadas aparecen como personajes importantes, cumplen un papel de enemigos del pueblo, y a partir de este film serán tema fundamental en el cine revolucionario de Jorge Sanjinés. En una escena, a través del intendente, el Estado introduce en la comunidad a los extranjeros y trata de que los campesinos indígenas confíen en ellos con regalos. En otra escena el intendente asesina a algunos campesinos indígenas por haber atacado el Centro de Maternidad, planteando claramente al Estado como un aparato para reprimir al pueblo cuando este se rebela o protesta contra las injusticias.

Esta representación del Estado en Sanjinés se basa en la teoría marxista del Estado planteada por Lenin, quien dijera que el Estado es

una máquina para mantener la dominación de una clase sobre otra [...] una máquina para que una clase reprima a otra [...] y un] aparato especial para el empleo sistemático de la fuerza y el sometimiento del pueblo por la fuerza. Ese aparato es lo que se llama Estado. (Lenin, 1919, pp. 6, 11, 14)

Frente a ese enemigo armado y represor, Sanjinés reivindica la lucha armada como instrumento para que el pueblo se defienda. En la secuencia cuando los campesinos indígenas descubren que el Centro de Maternidad gringo es quien está esterilizando a las mujeres, proceden a sacar sus armas y ejercer justicia. También destaca el último plano de la película que son brazos de campesinos levantando sus fusiles. Sanjinés al respecto de dicho plano planteó: “La última toma estática de los brazos levantados en armas significa claramente, y sin duda,

que la única solución para que los indios mejoren su situación y para que Latinoamérica se libere es la revolución” (Sanjinés, 1979a, p. 151; citado por Aimaretti, 2015, p. 336).

El tema de la opresión hacia la mujer está presente en la película, en la escena cuando Ignacio llega ebrio a casa y golpea a Paulina, al considerarla culpable de la desgracia que viven. Sin embargo, corresponde cuestionar el modo en que se aborda este problema, pues considerando que Ignacio es un héroe en la película pues lidera el proceso de investigación y justicia contra los médicos gringos, resulta que verle golpear a su esposa y luego salvar a su comunidad, sin incluir una reflexión sobre la opresión contra la mujer en el seno del pueblo, deja abierta la posibilidad de una interpretación que justifica el problema en lugar de condenarlo. Si la revolución implica, que el mismo pueblo transforme este problema tan arraigado y profundo en nuestras sociedades, en medio y como parte integral de su lucha contra quienes lo oprimen y explotan, entonces el cine revolucionario debe contribuir a ello.

Para Sanjinés, una limitación de *Sangre de cóndor*, era que no comprobaba los hechos que estaba denunciando y se quedaba en la ficción, “sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad”. A partir de esta conclusión comienza la mezcla de documental y ficción que Sanjinés aplicará en algunas de sus siguientes películas, a través de la cual busca para su cine un “toque de irrefutabilidad documental” (1979, p. 22).

En cuanto a la forma destaca la desaparición de la estética vanguardista, así como pretensiones poéticas. El expresionismo que se evidenciaba en *Ukamau* en iluminación, fotografía y música, es reemplazado por una mirada más realista y naturalista, conservando algunas expresiones de vanguardismo pero que serán secundarias.

En esta película se utiliza un montaje que mezcla una estructura circular con una estructura paralela. Comienza narrando cómo hieren a Ignacio y cómo Paulina lo lleva a la ciudad. Afuera del hospital Paulina cuenta a Sixto las causas por las que Ignacio se encuentra herido y la película nos traslada al pasado para presenciar lo que ella narra. Pero a diferencia de una estructura circular, en la que nos devolvemos hacia el pasado para conocer las causas que llevaron a los personajes a su situación actual, y, una vez alcanzado el presente, terminar de contar su

suerte, en *Sangre de cóndor* se nos contará el pasado y el presente de manera paralela, alternando secuencias en las que vamos descubriendo las causas por las que Ignacio está herido, con secuencias en las que vemos el drama de Sixto por salvar a su hermano. No hay una diferenciación gráfica entre los *flashback* y el presente, se entiende que es el pasado porque vemos a Ignacio con buena salud. Estructura que ocasionará dificultades para que la población campesina y obrera, que en aquella época estaba menos familiarizada con el lenguaje cinematográfico, pudiese comprender la película, esto se explicará más adelante.

La tercera película, *El enemigo principal*, cuenta la historia de una comunidad indígena sometida por un terrateniente, quien es apresado por la comunidad luego de asesinar a uno de los indígenas. La comunidad decide llevar al terrateniente ante un juez, pero el crimen queda impune. En este contexto se da la incursión de un grupo de guerrilleros de izquierda, quienes buscando ganar la confianza de la comunidad, capturan nuevamente al terrateniente y su capataz, y con la comunidad les someten a un juicio popular. Las fuerzas armadas del Estado, guiadas por asesores militares estadounidenses, actúan contra la comunidad indígena reprimiendo violentamente a los campesinos y persiguiendo a los guerrilleros en las montañas.

La película plantea un discurso marxista más marcado y explícito, conceptos como socialismo, imperialismo, explotación y lucha armada, son abordados, representados y explicados en la película. Por ejemplo, la escena en que los guerrilleros reúnen a varios indígenas para exponerles su línea política y su perspectiva de construir el socialismo, y así convencerlos de vincularse a la guerrilla.

Desde la primera secuencia se denuncia la opresión del invasor extranjero, a través de un indígena sentado entre las rocas de Machu Picchu se pide al espectador que reflexione:

Hermanos campesinos [...] ¿Quiénes destruyeron la vida de nuestros antepasados? Fueron los explotadores [...] ese mismo espíritu, ese mismo ánimo de conquista, de despojo y de crueldad, se mantiene hoy en día en los hombres del presente que explotan a nuestro pueblo. ¡Hermanos, nosotros los expulsaremos! ¡Los barreremos como se barre con una escoba! (personaje narrador en la película *El enemigo principal*).

La lucha de clases se plantea como contradicción entre el terrateniente y los campesinos. El pueblo tiene mayor importancia como personaje, convirtiéndolo en uno de los protagonistas de la película y no a un individuo específico, lo que Sanjinés llamaría el *protagonista colectivo*. Esta importancia de la comunidad como protagonista se evidencia en escenas en las cuales la misma comunidad va sacando conclusiones de su propia experiencia y tomando colectivamente las decisiones que se le presentan. Sin embargo, no es la comunidad la que conserva el protagonismo principal, pues con la aparición de la guerrilla se desplaza al pueblo como protagonista de la película, quedando representado, no como la fuerza que hace la historia y las grandes transformaciones económicas, políticas y culturales, sino como simple apoyo del grupo guerrillero. Al final de la película, el *protagonista colectivo* deja de ser el pueblo y pasa a ser la guerrilla, a tal punto que el pueblo es masacrado por el Estado y desaparece como personaje. Las conclusiones de la película, planteadas a través del personaje narrador, se centran en mostrar que el imperialismo es el enemigo principal del pueblo y que hay que combatirlo, mientras vemos planos de la guerrilla caminando por la selva, dejando la idea de que los guerrilleros son los que lucharán contra ese enemigo, y depositando allí la esperanza para una revolución, mientras que sobre la comunidad que desaparece como personaje no se dice nada.

Por otro lado, en la película la guerrilla no promueve la justicia contra el terrateniente acorde a un programa económico y político, sino acorde a la necesidad de ganarse la confianza de los indígenas e incorporar nuevos guerrilleros demostrándoles su voluntad de lucha. La contradicción indígenas-terratenientes, que tiene su raíz en la concentración de las tierras, no se plantea claramente en la película, y de ahí que tampoco se aborde la necesidad de democratizar la tierra como una tarea de la revolución para barrer el latifundio, el gamonalismo¹ y la servidumbre que pesan sobre el campesinado.

Se profundiza el papel del Estado, a través del personaje del juez que representa la justicia, institución que en la película sirve a quien pueda pagar por ella, como en aquellas escenas donde el juez promete ejercer justicia, los campesinos

¹ Mariátegui plantea: “El término 'gamonalismo' no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. [...] El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado” (1928, p. 28).

indígenas confían en él, pero luego libera al terrateniente (que le recompensa), lo protege y reprime a los indígenas. Reafirma así la representación del Estado como herramienta de opresión de las clases dominantes contra el pueblo, y más contundente en las escenas en que el ejército masacra a varios pobladores.

En cuanto a la forma, la película es expositiva, realizada para que la población campesina comprenda claramente los conceptos que se abordan y los acontecimientos que se narran. Sanjinés renuncia a la complejidad narrativa de *Sangre de cóndor* para dar lugar a la linealidad y la explicación. Esto se hace a través de un personaje que hace las veces de narrador y expositor, que habla directamente a cámara y al espectador, es ajeno a la historia que se cuenta pero explica los acontecimientos, incluso con redundancia, como cuando narra oralmente lo que acaba de ocurrir en la escena anterior, o lo que ocurrirá en la escena siguiente. Redundancia implementada, inferimos, con el objetivo de garantizar la mayor claridad en la exposición de los acontecimientos y conceptos de la película, para que el espectador indígena, campesino, obrero, pueda comprenderla, ya que según Sanjinés, después de las lecciones extraídas de *Sangre de cóndor*, su cine ya no sería para el entendimiento de un público instruido y acostumbrado al cine, sino para las mismas masas trabajadoras que son las protagonistas de esas historias que se narran, en palabras de Antonio Eguino:

Francamente, la estructura del filme [*Sangre de cóndor*] fue una desventaja en términos de llegar al público. [...] A los grupos radicales y a aquellos que estaban conscientes de lo que había tras el filme les gustó mucho, pero hubo una buena cantidad de personas que no captaron el mensaje. En comparación, el primer filme de Sanjinés, *Ukamau*, fue mejor recibido en lo que se refiere al público en general. (citado por Gupta, 1978-79, pp. 123-124)

A partir del problema de que las películas no eran comprendidas por la gente trabajadora, surge entonces la necesidad de unas estructuras narrativas y un trabajo formal para un público popular, pues para Sanjinés, uno de los objetivos políticos del cine revolucionario, era que los contenidos revolucionarios llegasen a las clases trabajadoras para elevar su conciencia y su práctica revolucionaria.

En esta película las búsquedas formales de Sanjinés no obedecían a intereses culturales ni étnicos, sino a objetivos políticos. Búsqueda de formas más efectivas

a la hora de establecer la comunicación revolucionaria con el pueblo. Llevar las ideas revolucionarias a las masas demandaba encontrar un lenguaje y una forma apropiada para llegar a la población campesina indígena. A esta búsqueda de un lenguaje que fuese comprendido por el pueblo se referirá Sanjinés en su libro como “la necesidad de la comunicabilidad”.

La propuesta de fotografía se transforma considerablemente en comparación con *Ukamau* y *Sangre de cóndor*, la gran mayoría de planos son con cámara en mano, de movimientos poco fluidos e incluso bruscos, y una estética menos cuidada en composición e iluminación. Se puede resumir como una cámara móvil, activa, sumergida en las situaciones que ocurren, preocupada por captar la actuación de los personajes y no tanto por la imagen en sí. Jorge Sanjinés llamaría a esta propuesta de fotografía el “plano secuencia integral”, que consiste en que la cámara en mano se mueve por la escena en una única toma, se acerca a los personajes o se aleja y cambia el punto de vista según las acciones de éstos, todo sin realizar corte, o sólo se corta cuando por razones técnicas es imposible sostenerlo. Según Sanjinés, con este “plano secuencia integral” se logra una mayor reflexión en el espectador, así como una inmersión, es decir la cámara se mueve como el espectador se movería dentro de la escena, no pasando bruscamente de un plano general a un primer plano, como se suele hacer en el cine, sino caminando en medio de la escena. Sirve para “interpretar los requerimientos dramáticos internos y externos, las necesidades del espectador participante y del pueblo protagonista.” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 65).

Podemos interpretar que la propuesta del “plano secuencia integral”, realizada por Sanjinés, es la implementación en el cine de ficción de un recurso que proviene del discurso documental y especialmente del reportaje, grabando todo lo que ocurre frente a cámara sin hacer cortes debido a la situación irreplicable que se documenta. Este recurso aplicado en la ficción, es un trabajo formal con el que el cineasta boliviano buscaba ese toque documental que le aporte mayor apariencia de objetividad y realismo a la narración. Incluso como suele ocurrir en el documental y el reportaje, las personas miran a la cámara dada la curiosidad que ésta les ocasiona, y efectivamente en *El enemigo principal* tenemos varias escenas en las que personajes de la comunidad miran a cámara, situación lógica

también porque el cine revolucionario de Jorge Sanjinés se trabaja con la misma comunidad y no con actores profesionales.

También desaparece la pretensión de generar capas de lectura como las que se ven en *Ukamau*, donde a través del montaje, la fotografía y el sonido, se construían mensajes para la interpretación de un público familiarizado con el lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, en la escena en que Rosendo está pensativo y tenemos un primer plano de su rostro, mientras el sonido es una mezcla de flauta andina y rezos religiosos, se podría interpretar una alusión a la conquista y los posteriores años de sometimiento colonial. Por el contrario en *El enemigo principal* no se busca crear una segunda capa de lectura para el espectador, sino que la historia y su contenido político son totalmente explícitos y están expuestos de la forma más clara posible, incluso con algunas redundancias claramente intencionales.

El enemigo principal es uno de los trabajos cinematográficos donde avanzará Sanjinés en una transformación importante, estableciendo formas que según él, son más apropiadas para los contenidos revolucionarios y para al objetivo de que dichos contenidos llegasen a las clases trabajadoras.

5. Síntesis del proceso de transformación del cine revolucionario de Jorge Sanjinés

Sanjinés describe la evolución del cine revolucionario como un proceso en que se pasa “de la defensa a la ofensa”, es decir que “el cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 16).

Las principales características respecto al contenido son la transformación de un cine que muestra algunas problemáticas del pueblo trabajador, a un cine que aborda, representa y explica dichas problemáticas desde una perspectiva revolucionaria, tomando para ello algunos conceptos fundamentales de la teoría marxista, entre los cuales sobresalen el imperialismo, que es planteado como la dominación y saqueo de los países del tercer mundo por parte de las potencias del primer mundo, especialmente EE.UU.; el concepto del Estado que es asumido como el aparato de dominación de los terratenientes, la burguesía y el

imperialismo contra el pueblo trabajador, y ligado a lo anterior está también plasmada la teoría de la lucha de clases; la lucha armada como la única forma de realizar una revolución en beneficio de las clases trabajadoras, pero planteada desde una perspectiva que coloca el protagonismo en el grupo guerrillero, y deja en segundo plano a las masas como hacedoras de la historia. Por otro lado se implementa el protagonista colectivo que desplaza al héroe individual en la narración cinematográfica; se aborda la contradicción campesinos-terratenientes pero limitada a una búsqueda de justicia frente a un crimen y no como política revolucionaria y aplicación de un programa revolucionario para transformar la estructura económica y política del país y acabar con el latifundio; la opresión hacia la mujer está presente como tema en algunas películas, pero no es abordado con la suficiente claridad revolucionaria e incluso podría llevar a generar un mensaje opuesto, justificando la opresión hacia la mujer; finalmente mencionar la sensibilidad por la cotidianidad de las clases trabajadoras mostrando detalles de su trabajo, esfuerzo, reuniones, etc., y destacando aspectos fundamentales de la cultura indígena, como la vida y toma de decisiones en comunidad, la autoridad de los mayores, la lucha colectiva, las tradiciones ancestrales y la lengua propia de las comunidades indígenas. Todo lo anterior son las principales características del contenido que esta investigación identifica en las películas analizadas.

Por otro lado, al realizar una mirada detallada del proceso formal, se puede establecer que en términos generales las principales transformaciones corresponden a la ruptura con una estética cinematográfica vanguardista, que era apropiada para un público más intelectual, de clase media y familiarizado con el lenguaje cinematográfico, pero que impedían a Sanjinés lograr ese realismo que deseaba, y principalmente le impedían llegar a la gente trabajadora. Esas transformaciones se podrían sintetizar así: en cuanto a la iluminación, de un alto contraste que aportaba dramatismo en la narración, pasamos a una iluminación natural. En cuanto a fotografía, de una utilización expresionista de la cámara para transmitir conflicto, tensión, lucha, pasamos a la implementación del “plano secuencia integral”, en el que la cámara en mano móvil, poco cuidada estética y técnicamente, genera la sensación al espectador de que está allí participando de la escena, abriéndose paso entre la multitud. En cuanto al montaje, de una estructura narrativa compleja, que maneja dos líneas de tiempo que se alternan, pasamos a una estructura lineal y expositiva, con un narrador que explica y

redunda para dejar más clara la historia y el mensaje político. De la implementación de segundas capas de lectura, trabajadas desde la forma y los juegos formalistas, pasamos a una película explícita que revela todo aquello que considera importante que el espectador comprenda. De una música expresionista, con experimentación formal que genera sensaciones y atmósferas que aportan a la narración, y que tiene un alto protagonismo en la historia, pasamos a la poca utilización de la música y cuando se utiliza se hace de manera naturalista, como la música diegética tocada por los mismos personajes, o descriptiva de lo que se narra, como por ejemplo, la música militar para la guerrilla.

Respecto a los objetivos políticos, se puede identificar que para Jorge Sanjinés el cine revolucionario es aquel que sirve como arma de combate de las clases trabajadoras. Es decir, un cine que sirva para que el pueblo conozca las ideas revolucionarias, las causas de la explotación y la miseria, identifique sus enemigos, el papel del Estado y sus instituciones y la necesidad de la lucha armada. Para lograr lo anterior, entonces Sanjinés busca, a través de una experimentación formal, que el pueblo se haga militante de la revolución y del cine revolucionario, participando conscientemente de los contenidos revolucionarios de las películas, como ocurrió en *El enemigo principal* donde “los campesinos utilizaban la escena para liberar su voz reprimida por la opresión y le decían al juez o al patrón de la película lo que verdaderamente querían decirle a los de la realidad.” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 63).

En la teoría de Sanjinés, lo que impide al cineasta revolucionario convertirse en vehículo de la expresión nacional y popular, no es la utilización de recursos o conceptos provenientes de occidente, sino la ideología pequeñoburguesa de los realizadores (individualismo, egocentrismo, competencia, etc.). Plantea que el cine revolucionario no es “para búsquedas o realizaciones individualistas” y hace un llamado a renunciar a “los apetitos del egocentrismo” para poder realizar un cine revolucionario que logre una “captación respetuosa de la cultura popular” (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 25).

De lo anterior, se desprende la gran importancia que fue dando Sanjinés a la cultura indígena dentro de su obra, y aquí sobresale, entre otros elementos, el haber realizado las películas en la lengua propia de la comunidad indígena, lo cual

se enmarca en el objetivo político de que la misma comunidad se apropiara de las películas como arma de combate, lo cual sería imposible si se realizaran en una lengua ajena a la comunidad, o si en la película no hubiese lugar a sus creencias, tradiciones, formas de organización y vida, etc. En las propias palabras de Sanjinés:

La vanguardia política, de extracción pequeñoburguesa o burguesa desconoce nuestra cultura y ni siquiera habla la lengua de la mayoría del pueblo; [...] Y cualquiera, por muy de izquierda que sea, que no hable la lengua de esos hombres ni conozca ese mundo cultural será en el Altiplano de La Paz, en Bolivia, tan extranjero como lo puede ser allí un español. Y eso es trágico. Es una realidad sobre la que debe reflexionarse, pues puede conducir a que algunos indios piensen que sus problemas no se pueden plantear en términos de lucha de clases, que los otros no los pueden comprender y que sus problemas son puramente de orden racial, específicos. (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 151)

En el cine revolucionario de Sanjinés se podría hablar de un contenido revolucionario-marxista, que vinculado con el pueblo trabajador toma formas nacionales y populares, es decir formas propias de los pueblos que al mismo tiempo son parte de la lucha contra el imperialismo, la burguesía y los terratenientes. Para Sanjinés rescatar y reivindicar la cultura propia de los pueblos es una forma de resistencia contra el enemigo invasor.

El cine revolucionario antimperialista debe jugar una importante labor de clarificación, rescate, exaltación, y contribuir a tomar conciencia sobre la validez de las culturas nacionales y participar de ellas contribuyendo a su desarrollo [...] Un pueblo con identidad nacional, concepciones y modos propios de resolver la realidad, es un enemigo potencial peligroso. ¡Recordemos a Vietnam! ¿Pudieron todas las armas y la fabulosa tecnología yanqui vencer a un pueblo que estaba diez veces menos armado de cañones y fusiles? (Sanjinés & Ukamau, 1979, pp. 54-55)

El marxismo plantea que las ideas revolucionarias, es decir aquellas ideas que expresan la necesidad y el sentir de las clases trabajadoras, deben ser llevadas a ellas de forma que éstas las entiendan y las hagan suyas, y por otro lado el pueblo trabajador hace suyas las ideas revolucionarias sólo si dichas ideas representan sus necesidades e intereses reales, objetivos e históricos. En la anterior cita se puede ver claramente que no existe ninguna contradicción entre marxismo y cultura nacional en el pensamiento de Sanjinés, pues al reivindicar al pueblo de

Vietnam, está reivindicando precisamente el ejemplo de un pueblo que logró vencer al imperialismo guiado por un Partido Comunista y una ideología marxista-leninista, que aplicada a su condición concreta y vinculada con las formas propias de dicho pueblo, toma una forma nacional y popular.

6. Conclusiones

Los aportes y la relación entre forma y contenido que Jorge Sanjinés planteó para la construcción de un cine revolucionario se pueden resumir en los siguientes postulados:

El cineasta revolucionario sirve a las clases trabajadoras en la lucha contra los enemigos del pueblo: el imperialismo y las clases dominantes del propio país. Ello implica romper con sus ideas individualistas, propias de su condición de intelectual pequeño burgués, para convertirse en vehículo de la expresión popular.

Nada puede ser tan difícil de distinguir para un intelectual revolucionario como saber en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo. [...] Solamente una frecuente actitud de autocrítica corregirá los deslices y construirá una lúcida conciencia sobre el papel que un creador revolucionario debe jugar. (Sanjinés & Ukamau, 1979, p. 76)

Acoge planteamientos del marxismo para guiar sus contenidos. Basando la interpretación de la realidad en conceptos básicos como el imperialismo, la lucha de clases, el socialismo y la revolución.

Acoge todos aquellos contenidos y formas que sirvan a la lucha de las clases trabajadoras por la revolución, que lleguen al pueblo y le hagan partícipe conscientemente promoviendo su propia reflexión política.

Toma elementos revolucionarios de la cultura nacional y popular, y siendo su obra en un país fundamentalmente indígena, entonces respeta y asume elementos de la cultura indígena andina, sin rechazar aquello que sirva de otras culturas.

Se hace junto al pueblo, pues no sólo busca llevarle ideas, sino despertar su participación y convertirse en su arma de combate: “¡Nosotros, los componentes

del equipo, nos constituíamos en instrumentos del pueblo que se expresaba y luchaba por nuestro medio!” (Sanjinés & Ukamau, 1979, pp. 62-63).

La forma sirve al contenido, es decir que la estética y el lenguaje cinematográfico revolucionario son un medio y no un objetivo. Por tal razón abandona las búsquedas formales “apolíticas” y propone una experimentación formal sujeta al objetivo de lograr que el pueblo trabajador eleve su conciencia y su participación activa y organizada para la revolución, desechando y/o transformando todo aquello que perjudique dicho objetivo.

Referencias bibliográficas

- Aimaretti, M. (2015). Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia). *Revista Telar*, N° 13-14. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 321 – 340.
- Álvarez, S. (1988). El periodismo cinematográfico. *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, México: UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, pp. 35 – 37.
- Aumont, J. & Marie, M. (1988). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Campo, J. (2007). *Cine en búsqueda de la competencia comunicativa*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Cassetti, F. & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eisenstein, S.(1935). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Losange (1958).
- Gupta, U. (1978-1979). Neorrealismo en Bolivia. Entrevista con Antonio Eguino. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Volumen I. México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana (1988) pp. 121 – 131.
- Lenin, V. I. (1905). La organización del partido y la literatura del partido. En *Lenin, el arte en revolución*. La Habana: Editorial arte y literatura (1989), pp. 93 – 99.
- Lenin, V. I. (1919). *Sobre el Estado*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras (1974).
- Mariátegui, J. C. (1926). Arte, revolución y decadencia. En: *Obras Completas volumen 6: El artista y la época*. 3ra edición. Lima: Empresa Editora Amauta (1967), pp. 18-22.

- Mariátegui, J. C. (1926a). La realidad y la ficción. En: *Obras Completas volumen 6: El artista y la época*. 3ra edición. Lima: Empresa Editora Amauta (1967), pp. 22-25.
- Mariátegui, J. C. (1927). “Der Sturm” y Hearwarth Walden. En: *Obras Completas volumen 6: El artista y la época*. 3ra edición. Lima: Empresa Editora Amauta (1967), pp. 79-81.
- Mariátegui, J. C. (1928). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho (3ra edición 2007).
- Sanjinés, J. & Ukamau, Grupo (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Medellín: Siglo XXI Editores.
- Sanjinés, J. (1979a). Ukamau y Yawar Mallku. Entrevista a Jorge Sanjinés. *Revista Afterimage*, N° 3. Londres. Reproducida en: Mesa, C. (coord.). *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, pp. 135-155.
- Solanas, F. (1973). Entrevistas. *Revista pensamiento de los confines*, No. 18, junio de 2006. Buenos Aires, pp. 159-178.
- Tse-tung, M. (1942). Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura, En: *Obras Escogidas de Mao Tse-tung*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras Pekín (1968), pp. 67-98.

Filmografía

- Nicanor, J. (productor) & Sanjinés, J. (director) (1966). *Ukamau* [película]. Bolivia: Instituto Cinematográfico Boliviano.
- Rada, Ricardo (productor) & Sanjinés, Jorge (director) (1969). *Yawar Mallku* [película]. Bolivia: Grupo Ukamau.
- Sanjinés, Jorge & Soria, Óscar (directores) (1963). *Revolución* [película]. Bolivia.
- Sanjinés, Jorge (director) (1973). *Jatun Auka* [película]. Bolivia, Perú: Grupo Ukamau.